

Gesa Hasebrink (Freiburg im Breisgau)

Quo vadis? Der portugiesische Roman nach der Nelkenrevolution

Nachdem sich die politischen und soziokulturellen Auseinandersetzungen in Portugal über Jahre hinweg immer mehr verschärft hatten, besiegelte die MFA-Bewegung am 25. April 1974 das Ende des *Estado Novo*. Seit den zwanziger Jahren hatte das salazaristische Regime auf jede erdenkliche Weise versucht, das Volk zu entmündigen. Nur zuvor gefilterte Informationen durften an die Öffentlichkeit gelangen, und es wurden gezielt Maßnahmen ergriffen, um das Mißtrauen zwischen den Menschen zu schüren.

Als am Morgen des 25. April 1974 das Lied «Grândola vila morena» von José Afonso im Radio ertönte, reagierte das ganze Land spontan mit großer Begeisterung und Euphorie: «A Poesia está na rua!»¹ Die gewaltlose Revolution avancierte zum Mythos der Freiheit und des demokratischen Neubeginns.

Natürlich stieg die Publikation politischer Schriften unmittelbar nach diesem Ereignis sprunghaft an, aber auch der Roman diente schon bald als Medium der direkten und spontanen Auseinandersetzung und Abrechnung mit der vierzig Jahre währenden politischen Unterdrückung. Die Reaktion seitens der Schriftsteller beschreibt Yvette Centeno wie folgt:

Der erste Impuls war ein Akt der Befreiung. Man sagte und schrieb zunächst einmal all das, was bis zum 25. April nicht gesagt oder geschrieben werden durfte, von den bedeutsamsten Dingen bis zu den wichtigsten, von den großen Fragen der Welt bis zu den allerpersönlichsten, über alles wurde gesprochen und geschrieben, freudig und ungehemmt.²

Die aus der stark emotional gefärbten Situation heraus verfaßten Veröffentlichungen des Jahres 1974 können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Autoren zunächst einmal Zeit brauchten, um sich der vollkommen veränderten allgemeinen

¹ Pires (1986: 3) zitiert hiermit den berühmten Plakatslogan von Vieira da Silva.

² Centeno (1986: 99): «O primeiro movimento foi de libertação. Falou-se e escreveu-se principalmente do que tinha sido proibido falar e escrever até ao 25 de Abril desde as coisas mais importantes às coisas mais mezinhas desde as visões do mundo às miopias do eu, de tudo se falou e se escreveu com alegria e com desregramento.»

und persönlichen Situation bewußt zu werden und sich zumindest ansatzweise in ihr zurechtzufinden. Besonders anschaulich schildert Fernando Namora diesen Vorgang:

Der Autor muß die sozialen Phänomene verdauen. Der äußere Anschein der Dinge allein bedeutet dem Künstler wenig. Bedeutung gewinnen die Phänomene erst dann, wenn sie in den Alltag eingehen, wenn sie zu einem Teil davon werden, so könnte man sagen. Nicht nur auf der persönlichen Ebene, sondern auch auf der allgemeinen. Nun, das dauert seine Zeit. Und alle sozialen und politischen Phänomene, all die Erschütterungen einer Gesellschaft benötigen diese unterschiedlichen Phasen der Auswahl und Analyse, um schließlich zu einer Synthese zu gelangen. Und gerade weil dies so ist, braucht der Autor manchmal eine Weile, es sieht so aus, als hinkte er den Ereignissen hinterher. Aber er holt sie ein. Und wenn er sie eingeholt hat, dann hat er etwas zu sagen, und zwar nicht nur mit einer tiefgründigen Sichtweise, sondern vielleicht auch mit einer richtigeren als die der Analytiker, die weiter außen vor stehen als der Künstler selbst.³

Als sich die Lage etwas beruhigt hatte und die portugiesischen Autoren — bereits profilierte Schriftsteller und Schriftstellerinnen ebenso wie literarische Neulinge — begannen, ihre schöpferische Tätigkeit erneut aufzunehmen, sahen sie sich in zunehmendem Maße mit einer Wirklichkeit konfrontiert, die ihnen zwar den freien Ausdruck garantierte, ihre gesellschaftliche Notwendigkeit aber scheinbar in Frage stellte. Während der langen Zeit der Repression hatten sie eine schwierige, aber dennoch fest definierte Stellung in der Gesellschaft. Sie hatten, ebenso wie ihr Publikum, das klare Ziel der Freiheit vor Augen. So riefen die Ereignisse des 25. April 1974 zwar große Begeisterungstürme hervor, verursachten aber zugleich eine tiefgreifende Ziellosigkeit, denn von nun an suchte das Volk nicht mehr den direkten Austausch, sondern begegnete der Literatur vielmehr mit wachsendem Desinteresse und mit Gleichgültigkeit. Der Schriftsteller sahen sich neuerlich in eine marginalisierte Stellung gedrängt. Sehr anschaulich beschreibt José Cardoso Pires dieses Dilemma:

³ Namora (1989: 7): «O escritor precisa de digerir os fenómenos sociais. A aparência das coisas, para o artista, pouco conta. O que conta é quando os fenómenos são incorporados no quotidiano, são interiorizados, digamos assim. Não apenas a nível individual, mas também a nível colectivo. Ora, isso leva o seu tempo. E todos os fenómenos sociais e políticos, todos os abalos de uma sociedade precisam dessas várias fases selectivas e analíticas, até se atingir uma síntese. Ora bem: justamente porque assim acontece, o escritor, por vezes, tarda um pouco, parece atrasado relativamente aos acontecimentos. Mas chega lá. E quando chega, chega a valer e com uma visão não só aprofundada, como talvez mais correcta que a dos analistas que ficam mais fora do que o criador.» Lepecki (1982: 13) bestätigt: «Com efeito, um choque [...] como o ocorrido entre nós [...] leva tempo a ser digerido em termos de imaginário e escrita.» Und Brito (1977: 151-152) äußert sich folgendermaßen: «Os escritores atravessam uma crise dolorosa: apenas um ou outro, Maria Velho da Costa, Armando Silva Carvalho, o sempre jovem José Gomes Ferreira, conseguiram praticar escrita depois de 25 de Abril.»

In der Zeit des Faschismus war die portugiesische Literatur trotz Zensur und gegen alle Zensur ein geometrischer Ort des nationalen Bewußtseins. In einem Land des überwachten öffentlichen Lebens und der Repetier-Slogans repräsentierte das Buch eine nahezu erste Notwendigkeit, eine tiefe, manchmal verborgene Solidarität verband das Publikum mit dem Schriftsteller, welchen das Regime ächtete. Es ist verständlich, daß diese Beziehung gleich nach der Befreiung einen Bruch erlitt, doch wer hätte sich in Wirklichkeit in der Bedrängnis eines so plötzlichen, überwältigenden Frühlings an das Buch zu erinnern vermocht?⁴

Ohne Zweifel, die portugiesischen Autoren und Autorinnen sahen sich nach der 'Nelkenrevolution' mit einer ganz besonderen Situation konfrontiert. Sie durchlebten nicht nur eine Phase des literarischen Umbruchs, die bereits in den sechziger Jahren mit der Suche nach neuen Ausdrucksformen einsetzte, sondern sie mußten sich auch einen ganz neuen Platz in der Gesellschaft erobern; kein Wunder also, wenn Maria Lúcia Lepecki von einer «tiefgreifenden Krise» im Zuge der Umwandlung des portugiesischen Romans spricht und weiter ausführt: «Wir erleben einen Lernprozeß, einen Prozeß der Suche nach Neuem».⁵

Die ursprüngliche Begeisterung mit ihren vielen enthusiastischen Plänen und Ideen für die Gestaltung der zukünftigen Gesellschaftsordnung mündete somit in eine fühlbare Gegenbewegung auf Seiten der Literaten: An die Stelle des aktiven gesellschaftlichen Engagements trat die deutliche Rückbesinnung auf das Individuum und seine Rolle in der neuen Weltordnung im allgemeinen sowie auf die gewandelte Verantwortung und Funktion des Schriftstellers im besonderen. Fernando Namora veranschaulicht diese Situation mit folgenden Worten:

Man spürt Erleichterung, eine Erleichterung allerdings, die in die Ermattung der lange Zeit angestauten und plötzlich hochgeschossenen Erwartungen eingebettet ist, eine Erleichterung, die in dem Erstaunen besteht, das jeder verantwortliche Mensch empfindet, man spürt die Überraschung darüber, daß wir zu den Protagonisten einer Geschichte geworden sind, die bereits geschrieben ist und die zu leben uns daher fast unmöglich erscheint, und schließlich spürt man jenen Strudel der Verzweiflung darüber, daß wir erstarrt sind, oder in uns selbst gefangen, während die Erde um uns bebt.⁶

⁴ Zitiert nach Meyer-Clason (1988: 17).

⁵ Im Wortlaut heißt es bei Lepecki (1982: 14): «Toda a nossa ficção está passando por uma profunda crise de transformação [...] Assistimos a um processo de aprendizagem, de procura do novo».

⁶ Namora (1979: 165): «Há alívio, alívio no entanto imbrincado no cansaço das esperas acumuladas e de súbito desabadas, alívio feito ainda das perplexidades a que todo o homem responsável é sujeito, há o espanto de nos sabermos protagonistas de uma história que já fora escrita e, por isso, quase nos parece impossível de ser vivida, há, enfim, aquela lava de desespero de nos acharmos imóveis, ou cativos de nós próprios, quando à volta o chão estremece.» Und José Cardoso Pires (1977: 276-277) beschreibt die Reaktion der Schriftsteller entsprechend: «[...] as transformações tão ansiosamente desejadas não nos pouparam no confronto com a realidade. De instante a instante levantavam, e continuam a levantar, contradições que insuspeitadamente guardávamos dentro de nós e que são os estertores do passado face

Das Schreiben wurde unter diesen Umständen zu einem Refugium, aus dessen sicherer Distanz die Schriftsteller und Schriftstellerinnen begannen, ihre Gedanken zu ordnen, ihre Erfahrungen in der Vergangenheit aufzuarbeiten, ein neues Selbstverständnis zu finden, oder — um mit José Saramago und seinem *Manual de pintura e caligrafia* zu sprechen — sich mehr oder weniger mühevoll aus der alten, der zu eng gewordenen Schlangenhaut zu befreien:

[...] wir häuten uns so wie die Schlangen, wir entledigen uns unserer Haut, wenn wir nicht mehr in sie hineinpassen, oder aber es fehlt uns die Kraft dazu und wir verkümmern in ihr, aber das passiert nur den Menschen. Eine alte, vertrocknete, rissige Haut bedeckt diese Seiten mit einer schwarz-weißen Schicht, mit den Worten und deren Zwischenräumen.⁷

Das eng mit dem historischen Kontext verknüpfte Anliegen der Bewußtwerdung und Befreiung von Reliquien vergangener Zeiten hatte zur Folge, daß die Handlung vieler Romane, die in den Jahren nach 1974 geschrieben wurden, in den Zeitraum von 1960 bis in ihre Aktualität hinein eingebettet ist: Almeida Faria beispielsweise stellt in seiner *Lusitânia* das Schicksal verschiedener Einzelfiguren im Angesicht der Ereignisse der 'Nelkenrevolution' dar, José Saramago schildert in seinem *Manual de pintura e caligrafia* die parallel zur Befreiung Portugals verlaufende Entwicklung des Protagonisten H., und den Romanen *Balada da praia dos cães* von José Cardoso Pires und *O rio triste* von Fernando Namora liegen authentische, durch viele Akten und Zeitungsartikel dokumentierte Kriminalfälle der sechziger Jahre zugrunde.

Trotz des allen Romanen gemeinsamen historischen Rahmens jedoch ist zu beobachten, daß sich das Interesse und der Blickwinkel der Darstellung im Grunde auf das subjektive Erleben einzelner Personen konzentriert. So bildet die nahe Vergangenheit oder die Aktualität zwar den thematischen Hintergrund, wesentlich stärker schlägt sie sich jedoch in der Persönlichkeit der Figuren, in ihren Verhaltensweisen, Stimmungen und Reaktionen nieder: Die häufigen Hinweise auf den Wunsch, sich aus der Realität zurückzuziehen, auf das Gefühl von Einsamkeit und mangelndem Vertrauen, von Unfreiheit, Lethargie und Schicksalsgläubigkeit stehen in engem Zusammenhang mit dem spezifischen Kontext. Und so vermischen sich im modernen portugiesischen Roman oftmals die Ebenen der Realität und der Fiktion. Die urreigensten Zweifel und Fragen der Autoren spiegeln sich direkt oder indirekt in

ao que é novo e indomável. Isso põe em causa o nosso ego reflexivo, obriga a rever, a procurar referências.»

⁷ Saramago (1985: 278-279): «[...] tal como a cobra, largamos a pele quando nela não cabemos, ou então vêm a faltar-nos as forças e atrofiando-nos dentro dela, e isto só acontece aos humanos. Uma pele velha, resseca, estaladiça cobre estas páginas de películas brancas e negras que são as palavras e os espaços entre elas.»

ihren fiktionalen Welten wider. In seinem *Manual de pintura e caligrafia* schreibt José Saramago:

Hier stehe ich nun also, verlassen in der verlassenen Wüste [...] Kein einziger von meinen Bekannten stellte sich ein [...], um die verlassene Wüste (oder meine Verlassenheit) zu bevölkern. Das wurde mir bewußt, als ich zu schreiben begann: Mein ganzes Sinnen richtete sich auf die Wiederbelebung der Wüste, um dann später zu verstehen (zu versuchen), was bleiben würde, was geblieben war, was blieb.⁸

Die Wüste symbolisiert somit die zur Bewußtwerdung über die neue Situation notwendige Einsamkeit, die Reduktion aller Dinge auf ihre Essenz. Sie steht für den Versuch, sich aller übriggebliebenen Residuen des Mißtrauens und der unumgänglichen Kompromisse zu entledigen, um dann vollkommen losgelöst von allen Zwängen neu Stellung beziehen zu können.

Natürlich birgt dieser vorläufige Rückzug die latente Gefahr in sich, als Schriftsteller zum Außenseiter zu werden, der keine aktive gesellschaftliche Funktion mehr zu übernehmen vermag und sich wider Willen vom Leser isoliert. António Lobo Antunes schildert die grotesken Folgen dieses Außenseitertums besonders drastisch, indem er seinen aus der Gesellschaft ausgesonderten Protagonisten den Selbstmord als Zirkusnummer aufführen läßt. Das begeisterte Publikum bilden all die Menschen, die sein Leben zu einem Desaster haben geraten lassen:

«Meine Damen und Herren, liebe Mädchen und Jungen, verehrtes Publikum, wir nähern uns erwartungsvoll dem Höhepunkt unserer heutigen Vorstellung», brüllte [der Zwerg] [...]. «Sie können sich selbst davon überzeugen, daß der unvergeßliche Rui S. in diesem Augenblick zu seinem letzten Bade schreitet.»⁹

Mit größtem Nachdruck betonen die Schriftsteller also auf die eine oder andere Weise, daß sie eine sinnvolle Position und Funktion in der neuen Gesellschaft einnehmen wollen, ohne dabei zum Schmarotzer arbeitender Menschen, zum fernen Idol, zum unangenehmen Voyeur, zum sorglosen Jäger nach Prämien und Preisen

⁸ Saramago (1985: 78): «Aqui estou pois deserto e no deserto. [...] Com todos os meus amigos festivos [...] nenhum deserto meu (ou eu deserto) se povoou. Abordei a consciência disto quando comecei a escrever: todo o meu esforço consistiu, afinal, em recuperar o deserto, para (tentar) compreender depois aquilo que ficasse, aquilo que ficou, aquilo que ficar.»

⁹ In der *Explicação dos pássaros* heißt es: «— Senhoras e senhores, damas e cavalheiros, meninas e meninos, digníssimas autoridades presentes, selecto público — gritou o anão. [...] temos a honra de vos anunciar que o insigne Rui S. irá proceder, dentro de mui escassos momentos, à histórica consumação do seu arrojado número» (Antunes 1988: 243; Übersetzung von Ray-Güde Mertin aus der deutschen Ausgabe *Die Vögel kehren zurück*, München: Carl Hanser, 1989, S. 235).

oder — wie eine kurze Episode aus Teolinda Gersãos *Os guarda-chuvas cintilantes* in höchst eigenwilliger Form aufzeigt — zum egozentrischen Kauz zu degenerieren:

Ich bin wunderschön, sagte der Autor fasziniert.

Ich bin wunder-, wunder-, wunderschön. So schön, daß ich die Augen nicht vom Spiegel abwenden kann. Und alles, was existiert, versuche ich in 'Ich' umzuwandeln. Denn ich habe nur Augen für mich.

Er setzte sich auf einen Stuhl, schlug die Beine übereinander und fing an, die Welt zu verschlingen. Er fraß und fraß und wurde maßlos dick und seine Aufgeblasenheit war so enorm, daß er schließlich platzte und in einem Regen von Einzelteilchen zu Boden fiel.

Und dann machte er sich auf allen Vieren geduldig daran, die Teile zusammenzusuchen und mit Uhu wieder zusammenzukleben.¹⁰

Auch dem pragmatischen Gegenspieler verleiht Teolinda Gersão in ihrem Roman allerdings eine Stimme:

[...] ich bin ein Autor, aber ich bin ein Autor ohne Werk, denn alles Geschriebene birgt Widersprüche in sich, um zu schreiben wäre es zunächst notwendig zu wissen, was Literatur überhaupt bedeutet und wozu sie gut ist, aber es gibt keine Rechtfertigung für die Literatur und daher werde ich niemals schreiben, denn was keine Rechtfertigung hat, verdient es auch nicht, getan zu werden [...]¹¹

So beweist — nebenbei gesagt — allein die Existenz der modernen Romane, daß die Autoren und Autorinnen den Optimismus trotz aller Zweifel nicht verloren haben!

Doch wenden wir uns diesbezüglich noch einmal der Wüstenmetapher zu. Bei José Saramago haben wir gesehen, daß die Wüste als Ort der Einsamkeit und der Reduktion auf das Wesentliche die Notwendigkeit, sich von allen alten Bindungen abzuwenden, impliziert. In Fernando Namoras Roman *O rio triste* jedoch offenbart sich noch eine weitere Funktion dieser Metapher. Sie steht für das existentielle Bedürfnis zu schreiben, sich Ausdruck zu verleihen, für das Bedürfnis, in seinem Inneren Antworten und Lösungen aufzuspüren:

¹⁰ Gersão (1984: 25): «Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo. De tal modo que não posso despegar os olhos do espelho. E tudo o que existe, sou tentado a converter em 'eu'. Porque só tenho olhos para mim. Sentou-se na cadeira, cruzou as pernas e começou a devorar o mundo. Engolia, engolia, engordava sem medida e a inflação do eu era tão grande que a certa altura rebentava e caía numa chuva de estilhaços. E então pacientemente, de gatas, ia procurando os pedaços, aqui e ali, e começava a colá-los outra vez com Araldite.»

¹¹ Gersão (1984: 63): «[...] eu sou um escritor, só que sou um escritor sem obra porque toda a realização implica contradições, para escrever era preciso saber primeiro o que é e para que serve a literatura, mas a literatura não se justifica e por isso não vou escrever nunca, porque o que não se justifica não merece ser feito [...].»

Es gibt Phasen [...], in denen wir uns wie eine Wüste fühlen, so ungeduldig wir auch nach einer Wasserrader graben, nicht ein Tröpfchen findet sich, um unseren Durst zu löschen.¹²

Auch auf die Gefahr hin, eine Außenseiterposition einzunehmen, versuchen die Autoren sich — ihrem Metier folgend — durch die Umsetzung ihrer Gedanken in Sprache in dem neuen sozialen und literarischen Umfeld zurechtzufinden:

Dieses Schreiben endet nun. Es dauerte genau die Zeit, die notwendig war, um mit einem Menschen abzuschließen und einen neuen entstehen zu lassen. [...] Es war eine Herausforderung, das Schreiben.¹³

In einer weiteren Annäherung an die eigene Situation legen die Autoren und Autorinnen in ihren Texten all die Dinge dar, die das aktuelle menschliche und künstlerische Umfeld prägen. Sie dienen zum einen als Prämissen der Neuorientierung, zum anderen aber auch als Methode, Verständnis und Anteilnahme beim Leser hervorzurufen und ihn zugleich für die Anforderungen der Zeit zu sensibilisieren. Die Literaten übertragen sie auf die fiktive Ebene, um mit Hilfe der vielfältigen Möglichkeiten innerhalb der Fiktion neue Wege des Schreibens und Lebens aufzuzeigen und zu begehen.

In dem Bestreben, dieser anspruchsvollen Zielsetzung in irgendeiner Form gerecht zu werden, verfügen viele Texte zunächst über eine mehr oder weniger spezielle Problemstellung, einen Auslöser für die sich anschließenden Nachforschungen. So sucht Fernanda Botelhos Erzählerin in *Esta noite sonhei com Brueghel* nach einer Erklärung für den Zerfall ihrer Ehe, David Mourão-Ferreiras Protagonist in *Um amor feliz* ist bemüht, die Bedeutung seiner Liebesbeziehung mit Y zu erfassen, und stellvertretend für viele 'Kriminalromane' sei zudem Júlio Moreira genannt, der in seiner *Barragem* die vielschichtige Suche nach einem während der Salazarzeit verschwundenen Freund darstellt.

Daneben gibt es aber auch komplexere Analysen. Beispielsweise wird minutiös ausgeführt, wie António Lobo Antunes' Protagonist Rui aus der *Explicação dos pássaros* vergeblich versucht, einen Platz in der festgefügtten Gesellschaft zu finden. Und im *Manual de pintura e caligrafia* wird José Saramagos H. auf dem Weg von einer nur oberflächlichen Identität zu einem authentischen Charakter begleitet. Beide begeben sich damit auf eine 'viagem iniciática', auf die lange und beschwerliche Reise zur Selbsterkenntnis.

¹² Namora (1985: 148): «Há fases [...] em que nos sentimos um deserto, por mais que se rape a areia nem um fiozinho de água se consegue achar para a nossa sede.»

¹³ Saramago (1985: 312): «Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. [...] Foi um desafio a escrita.»

Um die Entdeckung der eigenen Identität geht es auch Augusto Abelairas Erzähler in *O triunfo da morte*. Allerdings ist seine Auseinandersetzung mit dieser Frage stark durch die in dem Roman zentrale phantastische Welt geprägt, die in gewisser Weise als fiktive Schöpfung innerhalb der Fiktion gewertet werden kann. Entsprechend entpuppt sich die Frage, ob der Protagonist eventuell ein Vertreter des Totenreichs ist, als indirekte Auseinandersetzung mit der realen oder fiktiven Existenz einer Person. Entsprechend zweideutig wird der Eintritt in das Totenreich geschildert:

Eine Stimme sagte: «Komm!» Und ich komme. Ich steige nicht enden wollende Treppen hinauf, sie schlängeln sich am Hang entlang, eine reiche Vegetation umgibt mich, einige Zypressen, ein Kirchturm, mit jeder Stufe weiter in die Tiefe rückend ein kleiner Friedhof, im Hintergrund der See. Morcote? Plötzlich verschwindet die Vegetation, ich tauche in die Finsternis ein, blind taste ich mich weiter voran, eine Tür öffnet sich, ein beeindruckender Korridor, ein geräumiger Theatersaal, auf der Bühne ein großer Tisch, am Tisch ungefähr zwanzig Maskierte. Ich hebe die Hände ans Gesicht, auch ich trage eine Maske.¹⁴

Das Spiel von Fiktion und Realität erfährt freilich in Fernando Namoras *O rio triste* eine besonders raffinierte Ausformung: Das vordergründig zentrale Thema des Romans, die Suche nach dem vermißten Rodrigo, schafft eine überzeugende Parallele zwischen Fiktion und Wirklichkeit, denn nach Rodrigo wird nicht nur auf der rein fiktiven Ebene als vermißte Person gefahndet, sondern zugleich versuchen die Leser des Romans, sich auf der Grundlage von Gedanken, Erinnerungen und Erläuterungen der Figuren ein eigenes Bild von ihm zu machen und seine Identität zu erfassen. Sie werden in so starkem Maße in die Fragestellung involviert, daß folgende Äußerung Martas an André auch vom Leser an den Romanautor gerichtet sein könnte:

[...] Du zwingst die Menschen, ein schwieriges Puzzle zusammenzufügen, bei dem schwierig zu sagen ist, welches Teil überflüssig ist und welches fehlt.¹⁵

Ganz gewiß bildet also das Motiv der Suche im modernen Roman nach 1974 ein inhaltliches Zentrum. Aber indem es sich darüber hinaus auf die Art und Weise der

¹⁴ Abelaira (1981: 67): «Uma voz que me dizia: 'Vem!' E vou. Subo umas escadas intermináveis, trepam pela encosta, uma vegetação rica, alguns ciprestes, a torre duma igreja, degrau a degrau cada vez mais lá em baixo, um pequeno cemitério, o lago ao fundo. Morcote? De repente, a vegetação cerra-se, mergulho na escuridão, tateio às cegas, abre-se uma porta, um imenso corredor, um anfiteatro, no palco uma grande mesa, sentados à mesa uma vintena de mascarados. Levo então as mãos ao rosto, eu próprio mascarado.»

¹⁵ Namora (1985: 207): «[...] obrigas as pessoas a reconstituir por inteiro um complicado puzzle, onde é difícil saber o que está a mais e a menos.»

Darstellung erstreckt, wird auch die Form der Texte als Bereich des Tastens, des Experimentierens und Erneuerns auserkoren.

Schon die Vielfalt der Romanformen ist erstaunlich, denn sie schöpft die ganze Skala von der subjektivsten bis zur objektivsten Ausdrucksform der Gattung aus. Sie reicht von Tagebuch (z. B. Teolinda Gersão: *Os guarda-chuvas cintilantes*), Bekenntnisroman (z. B. Fernanda Botelho: *Esta noite sonhei com Brueghel* und Maria Teresa Horta: *Ema*), Entwicklungsroman (z. B. José Saramago: *Manual de pintura e caligrafia*) und Autobiographie (z. B. António Lobo Antunes: *Os cus de Judas*) über Briefroman (z. B. Almeida Faria: *Lusitânia*) und 'Interviewroman' (Olga Gonçalves: *A floresta em Bremerhaven*) bis hin zum Kriminalroman (z. B. José Cardoso Pires: *A balada da praia dos caes*). Zudem werden die gewählten Genremuster jeweils nur angedeutet und niemals ohne eine Durchbrechung der üblichen Regeln der speziellen Gattung bis zum Ende geführt. Dieser Effekt der Auflösung wird auch dadurch erzielt, daß die verschiedenen Formen einander direkt gegenübergestellt werden, so daß nicht nur dem fragmentarischen Charakter der Texte Vorschub geleistet wird, sondern gleichzeitig die jeweiligen Besonderheiten des Genres plastisch hervortreten und der Intention entsprechend wirkungsvoll eingesetzt werden können. So schreibt Roxana Eminescu im Zusammenhang mit *O rio triste* von Fernando Namora, es handele sich um einen Roman, der uns von allem und auf jede erdenkliche Weise erzählt.¹⁶ Und entsprechend führt Nelly Novaes Coelho ihn als Paradebeispiel für die unkonventionelle Art des Umgangs mit traditionellen Gattungsregeln an:

[...] das Spiel mit dem Schreiben hat eine Implosion der herkömmlichen Gattungsformen zur Folge. Darin liegt [...] der Schlüssel, der die Neuerung in weiten Teilen der aktuellen Fiktion ausmacht, und für die *O rio triste* ein beredtes Beispiel darstellt.¹⁷

Ebenso wie bei den Romanformen ist auch bei der Figur des Erzählers nicht ohne weiteres von einer durchgängigen Erzählsituation auszugehen, denn allzu oft wechseln die Perspektiven und die Vermittlungsinstanzen, und zu viele verschachtelte Ebenen mit variierenden Protagonisten tauchen auf. Nichtsdestotrotz gibt es in Romanen wie *Esta noite sonhei com Brueghel*, *O triunfo da morte* oder *Manual de pintura e caligrafia* Erzähler, die als Anführer der Ermittlungen zum zentralen Bezugspunkt werden und damit die geringe Stringenz der 'Handlung' kompensieren.

¹⁶ Vgl. Eminescu (1982: 5): «[...] que nos fala de tudo [...] e de todas as maneiras».

¹⁷ Coelho (1983: 25): «[...] o jogo-da-escrita manipula a implosão das formas convencionais. É este [...] o fenómeno-chave que explica a mudança apresentada por certa ficção mais recente, e da qual *O rio triste* é um eloquente exemplo.»

Falls es sich bei dem Erzähler um eine schreibende Figur handelt, so rückt sie — wie bereits anklagend — oftmals in die Nähe des Autors selbst. Der Verlauf des Textes fällt allem Anschein nach in seinen Zuständigkeitsbereich: Er beginnt zu organisieren, bewegt die Personen der Handlung wie Spielsteine durch 'seine' fiktive Welt, offenbart dem Leser seine literarischen Reflexionen und vor allem auch seine Unsicherheiten und Zweifel. Da der Leser, der im übrigen auch seinerseits nicht selten ausdrücklich in eine fiktive und eine reale Figur unterteilt wird, die Gedanken, Vorgehensweisen und Erkenntnisse in allen Einzelheiten nachvollziehen kann, neigt er dazu, Vertrauen in den führenden Erzähler zu setzen. Dabei erweist sich gerade der gezielt subjektive oder unsichere Erzähler, wie er beispielsweise als Ich-Erzähler in einem Tagebuch, einer Autobiographie oder auch einem Briefroman erwartet wird, als ausgesprochen glaubwürdige Instanz im Roman. Sind doch Überlegungen wie die folgende aus dem Roman *Um amor feliz* von David Mourão-Ferreira durchaus dazu imstande, das Vertrauen des Lesers zu wecken:

Sicherheit? Welche Sicherheiten konnte ich schon haben? Es war ebenso gut möglich, daß darin das Versprechen für einen Neubeginn lag, wie das *bye* eines endgültigen Bruchs. Ich wußte nicht einmal, was geeigneter wäre, um meine Illusion einer glücklichen Liebe aufrechtzuerhalten.¹⁸

Noch weiter wird der Einbezug des Lesers natürlich dann getrieben, wenn er zudem mit einer ausgiebigen Reflexion der Schreibproblematik konfrontiert wird. Und wahrhaftig geschieht es nicht selten, daß sich der Leser gemeinsam mit den Figuren nach Worten und treffenden Ausdrucksweisen umtut, oder aber in die Suche von möglichen Protagonisten und Themen für das eigene Romanprojekt eingeweiht wird. Mit der ihm eigenen Ironie bringt der Erzähler von Augusto Abelairas *O triunfo da morte* die extremste Konsequenz dieser Vorgehensweise auf den Punkt: «Schon bin es nicht mehr ich, der schreibt, die Leser schreiben.»¹⁹

Allerdings ist es natürlich ratsam, den Erzählerfiguren kein uneingeschränktes Vertrauen zu schenken. Denn letzten Endes ist es gerade ihre lebendige und damit auch fehlbare Menschlichkeit, die nicht nur Nähe schafft, sondern diese durch gezielte Irreführungen und Lügen auch wieder in Zweifel zieht und so den Leser zu selbständigem Denken anhält. Betrachten wir beispielsweise die gedankenspielerischen Äußerungen des Erzählers in *O triunfo da morte*:

¹⁸ Mourão-Ferreira (1987: 299): «Certeza? Que certezas podia eu ter? Tanto era possível que estivesse ali dentro a promessa de um recomeço como o adeus de uma definitiva ruptura. Nem eu chegava a saber o que seria melhor para manter viva a ilusão de um amor feliz.»

¹⁹ Vgl. Abelaira (1981: 9): «Já não sou eu quem escreve, escrevem os leitores.»

Manchmal wird man krank. Schwer. So schwer, daß ich vor den Pforten des Todes stand, und es tut mir nur leid, in der ersten Person zu schreiben, denn so schüre ich einige Unsicherheit: «Ob der Held stirbt?» — würden die Leser sich befremdet fragen, obwohl es doch recht unwahrscheinlich wäre, wo doch das Buch noch nicht einmal bis zur Hälfte vorangeschritten ist und wo doch die Helden — wenn überhaupt — erst am Schluß sterben.²⁰

Zumindest die Selbsteinschätzung dieses Erzählers läßt keine Zweifel aufkommen, wenn er feststellt: «[...] ich kann das Bluffen einfach nicht bleiben lassen.»²¹

Implizit und explizit wird dem Leser vermittelt, daß er den Ausführungen des Romans nur bis zu einem gewissen Punkt folgen kann, daß er darüber hinaus aber seine eigene Version, seine eigene, ganz persönliche und in ständiger Wandlung begriffene Wahrheit suchen muß.

Es klang schon mehrfach unterschwellig an: Die werkimmanenten Reflexionen über das Schreiben nehmen einen ganz besonderen Stellenwert im portugiesischen Roman nach 1974 ein. Durch sie werden die genannten Methoden der inhaltlichen und formalen Umsetzung des Ideals von Befreiung und Erneuerung in ein umfassendes System eingeordnet. Sehr ausführlich erläutern die Erzähler ihre Suche nach Freiheit, wobei die Wege des Schreibens zum eigentlichen Kern der Darstellungen werden. Sie wirken wie ein durchschimmernder Schleier, der sich als Medium der Gedanken und Gefühle über die fiktive und indirekt auch über die reale Welt legt. Durchaus treffend für viele neuere Romane schreibt Maria Helena Nery Garcez:

Sie erscheint uns von größter Wichtigkeit, diese Haltung, die Fiktion erklären, dem Leser Rechenschaft ablegen, ihn in die Probleme des Schreibens einbeziehen zu wollen. Es ist eine neue Welt, die Welt der künstlerischen Schöpfung, die sich vor seinen Augen entfaltet.²²

Besonders eingehend beschäftigen die Figuren sich hierbei mit allen denkbaren Quellen von Erkenntnis und Wahrheit und mit den notwendigen Voraussetzungen für den sinngebenden Umgang damit. Die Realität dient als nur eine der Erfahrungs- und Erkenntnisquellen innerhalb der fiktiven Welt, denn daneben finden auch die Aussagen anderer Seinsbereiche Aufmerksamkeit: So werden der Vergangenheit oder

²⁰ Abelaira (1981: 47): «Por vezes as pessoas adoecem. Gravemente. Tão gravemente que cheguei às portas da morte e só tenho pena de escrever na primeira pessoa, de contrário, atçava uma pequena dúvida romanesca. «O herói morrerá?» — afligir-se-iam os leitores, embora pouco provável, o livro ainda nem sequer chegou à metade e os heróis quando morrem só morrem no fim.»

²¹ Abelaira (1981: 46): «[...] não posso deixar de fazer bluff.»

²² Garcez (1971: 124) zu *O delfim* von José Cardoso Pires: «Parece a nos de suma importância tal atitude de explicar a ficção, de dar contas ao leitor, de mergulhá-lo nos problemas da criação. É um mundo nôvo, o da criação artística, que se desvenda a seus olhos.»

besser der schon subjektiv gefärbten Erinnerung Einsichten abgeschaut (z. B. José Cardoso Pires: *A balada da praia dos cães*); und Träume, Phantasien oder Visionen (z. B. Almeida Faria: *Lusitânia*) gehen ebenso in die Betrachtungen ein wie die Inspirationsquellen starker Gefühle und der Kunst (z. B. David Mourão-Ferreira: *Um amor feliz*).

Angeichts des daraus entstehenden Sammelsuriums an Einzeleindrücken und gerade auch im Hinblick auf die Tatsache, daß sich die Romane sehr aktuellen Erfahrungen und Empfindungen widmen, gewinnt die objektivierende Distanz eine besondere Bedeutung. Die Sichtweisen sollten, so der Anspruch, weitestgehend von den ausgetretenen Pfaden und den seit langem verinnerlichten Schranken früheren Denkens losgelöst sein, damit weder auf der Produktions- noch auf der Rezeptionsseite die Gefahr besteht, durch einen voreingenommenen Blick den möglichen Sinngehalt des Textes zu reduzieren.

Ein solcher Abstand wird im Grunde schon dadurch simuliert, daß die dargestellten Gegebenheiten sich nicht in der realen, sondern in der fiktiven Welt oder gar in imaginären Sphären innerhalb dieser fiktiven Welt abspielen; überdies kann er dadurch hervorgerufen werden, daß die textimmanente Erzählerfigur und nicht der Autor sich mit dem Leben und Schreiben, mit der Einsamkeit und dem Mangel an Vertrauen und aufrichtiger Kommunikation auseinandersetzt. Eine distanzierte Haltung ist aber auch in dem Voranschreiten des Textes selbst zum Ausdruck zu bringen, indem nämlich die Erzähler ausdrücklich anstreben, möglichst beliebig, also nach dem Zufallsprinzip zu verfahren. Darüber hinaus können sie schließlich durch systematische Verfremdungen, Übertreibungen, Ironisierungen und satirische Einschübe einen deutlichen Abstand zum Gegenstand schaffen. Nicht zuletzt aus diesem Grund stößt der Leser des modernen Romans immer wieder auf stilisierte Zirkusaufführungen oder Maskenbälle, karnevalistische Szenen oder Parallelen zum Spiel.

Überall wird reflektiert und experimentiert, ausprobiert und wieder verworfen. Verbindliche Auskünfte sind kaum zu bekommen. Sicherheiten gibt es nicht, bis auf diese eine: Die Autoren versuchen, eine unbegrenzte Vielfalt darzustellen. Die Perspektiven, Sprechweisen, Lebenssituationen und Redekonstellationen, die Variationen der aufgenommenen Schriftquellen und Seinsbereiche, all dies wird im Schreiben angedeutet und fungiert als demonstrative Befreiung von vorgezeichneten Bahnen. Zu Beginn werden die Sicherheiten der literarischen Vorgehensweise und der gängigen Logik zunächst Schritt für Schritt aufgelöst, um sich dann jedoch nach einer langen Odyssee durch die Gedanken und Erlebnisse der fiktiven Figuren zu einer neuen Einheit, einem bunten und vielgestaltigen Kaleidoskop zusammen-

zufügen. Aus den zahlreichen, oftmals unzusammenhängend erscheinenden Fragmenten und Episoden, intimen Stimmen und Gedanken formt sich ein Abriß der Gesellschaft, ihrer Möglichkeiten und Ziele. Das Labyrinth der fiktionalen Welt beginnt sich zu klären. Langsam, aber sicher nähern sich der Erzähler und eventuell auch der Autor und sein Leser ihrer persönlichen Wahrheit ein wenig an.

Damit entwickeln die Schriftsteller eine Form von Realismus neuer Potenz: Zwar greifen sie auf die Zeit der nahen Vergangenheit oder der Gegenwart zurück und verdichten diese mit vielen Szenen aus dem Alltag; aber sie beziehen auch die Gefühle und Zweifel der Zeit ein, dokumentieren das stark historisch geprägte Denken und Handeln der Figuren und betonen schließlich ihre eigene Subjektivität und Unvollkommenheit. Realismus im traditionellen Sinne des Wortes findet sich daraufhin nur im Detail; und es ergibt sich auch kein derart umfassendes Bild der Epoche, daß von einem charakteristischen historischen Roman gesprochen werden könnte.

Infolge ihrer Motivation durch die unmittelbare Erfahrung des für ihr Land außerordentlich bedeutungsvollen Wechsels von einer Jahrzehnte währenden Diktatur zur Demokratie liegt dem Streben der portugiesischen Autoren, als Menschen und als Künstler, denn auch eine ganz andere Absicht zugrunde: Indem sie die Eigenarten, Fähigkeiten und Möglichkeiten des einzelnen in der menschlichen Gemeinschaft aufzeigen und damit gleichermaßen bewußt machen, indem sie eigene Wege auf der Suche nach Erkenntnis aufzeigen und den Leser dazu anhalten, seine persönliche Wahrheit zu ergründen, befassen sie sich auch mit der universellen Suche nach Erkenntnis, mit der Fahndung nach der *conditio humana*. So lautet die bleibende Erkenntnis aus den portugiesischen Romanen nach der 'Nelkenrevolution':

Wir sind angefangen, aber nicht vollendet, und die Vollendung ist die Aufgabe eines jeden einzelnen.²³

Dies ist im übrigen eine Aussage, die auch für viele Texte der letzten Jahre zuzutreffen scheint. Allerdings weisen diese ansonsten eine Tendenz zur eingehenden Betrachtung konkreter inhaltlicher Themenbereiche auf. Die Autoren konzentrieren sich wieder auf ihre ursprünglichen, weniger durch die aktuelle Geschichte motivierten Anliegen.

²³ Vgl. Jorge (1985: 172): «Estamos começados e não acabados, e o acabamento é obra de cada um da gente.»

Literaturverzeichnis

Romane und Interviews

- Abelaira, Augusto (²1981): *O triunfo da morte*, Lisboa: O Jornal (¹1981).
- Antunes, António Lobo (⁹1988): *Explicação dos pássaros*, Lisboa: Publicações Dom Quixote (1981); deutsche Übersetzung von Ray-Güde Martin: *Die Vögel kommen zurück*, München: Carl Hanser (1989).
- Botelho, Fernanda (1987): *Esta noite sonhei com Brueghel*, Lisboa: Contexto.
- Faria, Almeida (⁵1987): *Lusitânia*, Lisboa: Caminho (¹1981).
- Gersão, Teolinda (1984): *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa: O Jornal.
- Gonçalves, Olga (³1984): *A floresta em Bremerhaven*, Lisboa: Bertrand (1975).
- Horta, Maria Teresa (²1985): *Ema*, Lisboa: Rolim (¹1984).
- Jorge, Lúcia (⁵1985): *O dia dos prodígios*, Mem Martins: Publicações Europa-América (¹1980).
- Moreira, Júlio (1993): *A Barragem*, Lisboa: Quetzal.
- Mourão-Ferreira, David (⁴1987): *Um amor feliz*, Lisboa: Presença (¹1986).
- Namora, Fernando (1979): *Encontros com Fernando Namora: entrevistas*, Porto: Nova Crítica.
- Namora, Fernando (⁸1985): *O rio triste*, Lisboa: Bertrand (¹1982).
- Pires, José Cardoso (1977): *E agora, José*, Lisboa: Moraes.
- Pires, José Cardoso (¹³1987): *A balada da praia dos cães*, Lisboa: O Jornal (¹1982).
- Saramago, José (³1985): *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa: Caminho (¹1977).

Sekundärliteratur

- Brito, Casimiro de (1977): *Prática da escrita em tempo de Revolução*, Lisboa: Caminho.
- Centeno, Yvette (1986): «A literatura portuguesa nos últimos dez anos: o desafio da mudança», in: *Povos e Culturas* 1, S. 399-403.
- Coelho, Nelly Novaes (1983): «*O rio triste*: romance realista ou alegórico?», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 2/60, 7. 6. 1983, S. 24-25.
- Eminescu, Roxana (1983): *Novas coordenadas no romance português*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve; 74).
- Garcez, Maria Helena Nery (1971): «O 'Nôvo Romance' em Portugal», Diss. São Paulo.

- Lepecki, Maria Lúcia (1982): «Balanço da actividade literária portuguesa: ficção (1981)», Lisboa: Centro Português da Associação Internacional dos Críticos literários, 1982, S. 13-21.
- Meyer-Clason, Curt (1988): «Portugal zwischen Gestern und Morgen», in: *Lusorama* 7 (Mai 1988), S. 9-25.
- Namora, Fernando (1989): «A ideia de morrer nunca me assustou», in: *Diário de Notícias*, 5. Februar 1989, S. 6-7.
- Pires, José Cardoso (1986): «Um país em viagem», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 187, 4. Februar 1986, S. 3.
- Saraiva, António José / Lopes, Óscar (1992): *História da literatura portuguesa*, Porto: Porto Editora.